Croce, Benedetto
I Trattatisti italiani
del concettismo e
Baltasar Gracian
1899

I TRATTATISTI ITALIANI

DEL

" CONCETTISMO „ E BALTASAR GRACIAN.

MEMORIA

LETTA ALL' ACCADEMIA PONTANIANA

NELLA TORNATA DEL 18 GIUGNO 1899

DAL SOCIO RESIDENTE

BENEDETTO CROCE



NAPOLI
STAB. TIPOGRAFICO NELLA R. UNIVERSITÀ
di A. Tessitore e Figlio
1899

I TRATTATISTI ITALIANI

DEL

"CONCETTISMO" E BALTASAR GRACIAN.

MEMORIA

LETTA ALL'ACCADEMIA PONTANIANA

NELLA TORNATA DEL 18 GIUGNO 1899

DAL SOCIO RESIDENTE

BENEDETTO CROCE



NAPOLI
STAB. TIPOGRAFICO NELLA R. UNIVERSITÀ
di A. Tessitore e Figlio
1899

(Estratto dal Volume XXIX degli *Atti* dell' Accademia Pontaniana)



I.

Fra produzione letteraria e teoria estetica di un dato periodo non vi è un legame necessario: possono essere in accordo intimo o in disaccordo: entrambe buone, entrambe cattive, o l'una buona e l'altra cattiva. Nel periodo che chiamiamo *secentistico* teoria e pratica erano entrambe cattive: il che vuol dire che la logica almeno era salva. Ma qui occorre fare una distinzione assai importante: che se la pratica si atteggiava allora a ribelle e rivoluzionaria contro la vecchia scuola e i vecchi scrittori, che diceva freddi e senza spiriti, la teoria letteraria invece continuò ad essere sostanzialmente quella medesima ch'era stata fin allora accettata.

Era la teoria della forma letteraria derivata dalle dottrine dei retori dell'antichità e specialmente dalla rettorica aristotelica, quale era stata comentata, elaborata e sistematizzata nel rinascimento. Il principio dominante di essa consisteva nel considerare la forma letteraria come un *ornamento* ingegnoso e dilettoso, *aggiunto* alla nuda espressione del pensiero.

Aristotele non sospettava di quanto male sarebbe stato padre con la dottrina della *metafora* da lui formulata nel 3° dell'*Arte ret-*

Avvertenza. Queste ricerche fanno parte di una *Storia dell' Estetica con speciale riguardo all' Italia*, che l' Autore viene preparando.

torica. Ed in particolare con quel passaggio, in cui afferma che l'imparar facilmente è cosa dolcissima e che a questo scopo risponde nel modo più efficace la metafora, la quale dà insegnamento e conoscenza per via del genere (μάθησιν καὶ γνῶσιν διὰ τοῦ γένους), mettendo in mostra la relazione fra due cose diverse; come allorchè si dice *paglia* la *vecchiaia*, giacchè si viene così ad apprendere che entrambe son cose appassite (*Ars rethor.*, ed. Roemer, 1410 *b*). Passaggio, che si trova sempre citato e tirato in campo, e che servì ad elevare le costruzioni più pericolose.

La metafora è cosa pregevole per sè stessa perchè *insegna* e *diletta*? Dunque, accumuliamo e complichiamo le metafore ed avremo accresciuto ed intensificato il diletto e l'insegnamento! Così ragionavano i seicentisti, quando ragionavano; e bisogna convenire che la logica era dalla loro parte.

In modo analogo alla dottrina della metafora s'intendevano e si svolgevano quelle dell'invenzione e della composizione, e della elocuzione e del ritmo. Se tutte queste parti non eran già semplici mezzi d'espressione, ma ricchezze, come non essere grati allo scrittore che le trattasse con esuberanza o le offrisse in maggiore profusione?

Sostazialmente aristotelici furono, infatti, i due maggiori trattatisti letterarî che produsse la scuola secentistica: Baltasar Gracian (1601-1658) in Ispagna ed Emmanuele Tesauro (1591-1660?) in Italia: autore il primo della *Agudeza y arte de ingenio*, pubblicata la prima volta nel 1642, ed in forma più ampia nel 1649, più volte ristampata, ed assai divulgata anche fuori di Spagna; l'altro, del *Cannocchiale aristotelico*, del quale io conosco otto edizioni fatte tra il 1654 e il 1682, che ebbe anche una traduzione latina di Caspar Cörber pubblicata nel 1698 e di nuovo nel 1714 1); e il cui autore, filosofo, storico, poeta lirico e tragico, epigrammista ed epigrafista, godeva tanta reputazione in Torino sua patria, che, come ci dice un contemporaneo, vi passava pel primo fra i letterati di Europa 2).

---

1) Della trad. lat. ho notizia dal SULZER, *Allg. Theorie der schönen Künste*, 2ª ediz., Leipz., 1792, I, 231.

2) D. Rossetti, cit. dal VALLAURI, *Storia della poesia in Piemonte*, vol. I, Torino, 1841, nel quale libro, a pp. 354-61, si discorre della vita e delle opere del Tesauro. Sul Tesauro cfr. anche il contemporaneo F. A. DELLA CHIESA, *Catal. dei*

Confesso di non riuscire a partecipare il giudizio del Menendez y Pelayo, che considera il libro del Gracian come una di quelle opere stravaganti, che « contengono errori originali e fecondi », « come un originalissimo tentativo per sostituire alla rettorica puramente *formale* delle scuole, alla rettorica dei tropi e delle figure, un' altra rettorica, *ideologica*, nella quale le condizioni dello stile riflettano le qualità del pensiero, e diano corpo ai più intricati concetti della mente, il che egli chiama *scriver con l'anima* » 1). L'opera del Gracian è piuttosto una raccomandazione entusiastica ed un' antologia di preziosità dello stile secentistico, che un libro teoricamente approfondito e sviluppato 2). Vi si trovano in copia espressioni liriche, come: « L'acutezza pasto dell'anima . . . »; « percepire l'acutezza è da aquila, produrla è da angelo, occupazione di cherubini ed elevazione di uomini, che ci fa salire ad altissima gerarchia » etc.; e, nell'antologia, portano la battuta il Marino, Gongora d' Italia, e il Gongora, Marino di Spagna. Ma, prescindendo dagli esempi che formano i nove decimi del volume, e dalle frasi encomiastiche, quel po' che resta di definizioni e di teorie, non risplende nè di originalità nè di coerenza.

Il Gracian comincia col lamentare che non sia stata ancora scritta un'arte dell'*Acutezza*. Gli antichi trovarono metodo al sillogismo nella dialettica ed arte ai tropi nella rettorica; ma trascurarono l'*acutezza*, abbandonandola al valore dell'ingegno. Si contentarono di ammirarla, senza esaminarla nè definirla. Pure, che l'acutezza debba dar luogo a un' arte, non è dubbio quando si consideri la difficoltà con la quale si conquista.

Gli antichi la confusero nella rettorica. Ma l' acutezza non va trattata nella rettorica, perchè si vale dei tropi e delle figure rettoriche come di istrumenti per esprimere raffinatamente (*cultamente*)

---

scritt. piemontesi, savoiardi e nizzardi, in Carmagnola, 1660, pp. 62-3, che dà l'elenco delle sue opere. Sul padre di lui Alessandro, autore della *Sereide*, vedi I. SANESI, in *Arch. stor. ital.*, 1894, vol. IXV, pp. 339-42.

1) MENENDEZ Y PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España*, II, parte II, p. 536.

2) Mi servo della edizione delle *Obras de* LORENZO GRACIAN, Amberes (Anversa), 1669.

i suoi concetti: tropi e figure sono i fondamenti materiali, o al più, gli ornamenti del pensiero.

Con ciò il Gracian entra nell'impegno di provare come l'acutezza non appartenga propriamente nè alla dialettica, perchè non concerne la *verità*, nè alla rettorica, perchè non concerne l'*ornato* del pensiero. « La dialettica — egli ripete — attende alla connessione dei termini per formar bene un argomento, un sillogismo; e la rettorica all'ornato delle parole, per comporre un fiore eloquente, ch'è un tropo, una figura ».

L' ingegno, facoltà generatrice dell' acutezza, non si contenta della sola *verità,* ma aspira alla *bellezza*. E la bellezza è il *concetto*. Il Gracian usa per altro della parola *bellezza* come un semplice termine analogico, poichè soggiunge: « Ciò che la bellezza è per gli occhi (— donde si vede che egli intende *bellezza*, come molti allora facevano, pel dilettevole *visibile* —), e per l'udito l'accordo, è, per l'intendimento, il *concetto* ».

Ma che cosa è questo *analogo* della bellezza visibile, nel quale consiste la natura dell' acutezza o del concetto? Qui il Gracian, dopo aver così recisamente negato, nel modo che si è visto, che l' arte dell' acutezza sia parte della rettorica, finisce col ritornare alla rettorica per la determinazione dell'essenza dell'acutezza. E vi torna, secondo il suo solito, con un paragone: « Poco sarebbe nell'architettura assicurar la *solidità*, se non si provvedesse all'*ornato* ».

Che egli prenda l' *ornato* nel senso stesso della rettorica aristotelica, risulta dalla definizione che, dopo tanti preamboli, si risolve a dar fuori, dell'acutezza: « Consiste quest'artificio concettoso in una splendida concordanza, in un'armonica correlazione tra due o tre conoscibili estremi espressa in un atto dell'intendimento. Cosicchè il concetto si può definire: un atto dell' intendimento che esprime la corrispondenza che si trova tra gli oggetti ».

Se questa definizione è vecchia, un'altra che sembra tentarne è paralogistica. « La cognizione di un soggetto per le sue cause è *cognizione perfetta*: e quattro son le cause dell'acutezza, l'ingegno, la materia, l'esempio e l'arte, delle quali l'ingegno è la causa principale o efficiente: tutte le altre non bastano senza di esso, ed esso basta senza tutte; aiutato dalle altre, compie eccessi e fa prodigi . . . . ». Qui sembra voler dire che l'essenza della bellezza è nell'ingegno,

che l' acutezza è bella perchè vi si mostra l' ingegno (che a sua volta è stato definito per facoltà generatrice dell'acutezza): paralogismo che vedremo comparire anche in altri scrittori della materia.

Fuori di queste magre spiegazioni non si trova altro nella celebratissima opera del Gracian. Vi si trovano bensì molte distinzioni e classificazioni arbitrarie e confusionarie. Così per lui l'acutezza si divide in acutezza di *perspicacia* ed acutezza di *artificio*. La prima, quella di perspicacia, raggiunge le verità difficili, è più utile dell'altra, ed in essa consistono tutte le scienze ed arti. Il Gracian fa, dunque, una specie particolare dell' acutezza di ciò ch' egli stesso considera come ad essa estraneo, avendo stabilito che ad essa è estranea la dialettica. L'acutezza di artificio (che dovrebbe essere l'acutezza vera e propria, e non una sottoclasse) mira invece alla bellezza ed è più dilettevole. Distingue, inoltre, l'acutezza di artificio in acutezza di *concetto*, che consiste più nella sottigliezza del pensiero che non nelle parole, ed in acutezza *verbale*, che consiste, più che in altro, nelle parole. Aggiunge a queste un' acutezza di *azione*, che consisterebbe nelle azioni spiritose. Divide ancora l'acutezza in acutezza di *corrispondenza* e di *artificio*, in *pura* e *mista*, in *semplice* e *composta*. L'acutezza semplice vien suddivisa in quelle di *correlazione* e di *convenienza*, di *ponderazione*, di *raziocinazione*, e d' *invenzione*. Ma sarebbe perfettamente ozioso il seguire tutte queste classificazioni, che non insegnano nulla. — Il libro del Gracian tratta nella sua prima parte in cinquanta discorsi dell'acutezza semplice, o dei concetti di corrispondenza, di proporzione, di ponderazione misteriosa, di ponderazione di difficoltà, di contrarietà, di somiglianza e dissomiglianza, di parità concettosa, e così via; e nella seconda parte, in altri tredici discorsi, dell' acutezza composta, ossia delle invenzioni e delle allegorie. Questi capitoli si scorrono con piacere pei curiosissimi esempî che vi sono raccolti.

Per la rigorosa concatenazione sistematica è invece ragguardevole il libro del nostro Tesauro. L'autore aveva preso a comporre un trattatello delle *Imprese* e vi andò poi aggiungendo le osservazioni sull'arguzia, ossia sul terzo libro della Rettorica aristotelica. Aveva anche scritto intorno alla teoria della *Persuasione* e a quella degli *Affetti* del 1° e 2° libro; ma questi suoi lavori andarono smarriti. L' opera fu dapprima redatta in latino. Pubblicata la prima

volta nel 1654, è probabile, anzi quasi certo, ch'egli conoscesse il libro del Gracian, benchè non lo citi. Ma al Gracian poteva applicare, su per giù, il giudizio stesso che dà dei trattati degli antichi. « Quanto negli effetti luminosa e vivace è l'Argutezza, altrettanto ne ritrovai fra gli autori oscura l'origine, sconosciuta l'essenza, l'arte disperata . . . . Di molti antiqui si sono accinti all'impresa di scrivere delle Argutezze, ma in fatti tutto il lor discorso si estese in mostrarci con esempi molti tratti ridicoli e faceti (piccola particella dell'argutezza), ma della radice, ch'è il sommo genere, nè dei rami principali, che son le adegnate partizioni delle sue specie, non han discorso ». Somiglia per altro al Gracian nel sacro furore con cui parla del suo soggetto, e gli è forse superiore per lo stile eloquente e pittoresco.

Se gli antichi non lasciarono una trattazione soddisfacente dell'*Arguzia*, ci hanno però lasciato l'istrumento tecnico col quale riparare alla mancanza. È questo la Rettorica di Aristotele: « *lucidissimo Cannocchiale* — dice il Tesauro, con una metafora che gli fornisce il titolo dell'opera sua — *per esaminare tutte le perfezioni e le imperfezioni dell'Eloquenza* ».

Facendosi alla promessa investigazione del *sommo genere*, ossia della natura propria dell' arguzia, il Tesauro osserva che: « ogni arguzia è un parlare figurato, ma non ogni parlar figurato è un'arguzia ». Il sommo genere, è dunque, la *figura*; della quale la definizione è questa: « Tutto ciò che per sollevar la noia di chi ascolta, differenzia le parole o le sentenze o gli entimemi dal nudo, schietto e cotidiano stile, si chiama *schema* rettorico e *figura* ».

Le figure si dividono in tre classi. « Conciosiachè ogni umano godimento consista nel sodisfare ad alcuna delle tre umane facoltà: *senso, affetto, intelligenza*, ancor delle figure altre sono indirizzate a lusingare il senso dell' udito con l' armonica soavità del periodo, altre a commovere l'affetto con l'energia delle forme vivaci, ed altre a compiacer l'intelletto con la significazione ingegnosa. Ed eccoti tre supremi e adequati generi onde si spandono tutte le rettoriche figure, cioè *armonico, patetico* ed *ingegnoso*. »

E delle tre classi di figure, le *armoniche*, le *patetiche*, e le *ingegnose*, il Tesauro studia partitamente le qualità e le suddivisioni. Esamina nelle prime l'egualità, la contrapposizione e la somiglianza

delle consonanze, le parole concise, supine e rotonde, gli scandimenti, e le sonorità. Allo stesso modo va divisando le patetiche e *concertative*; e si ferma infine sulle *ingegnose*, che sono l'argomento proprio del suo trattato.

Il modo di parlare che si fa con parole nude e proprie appartiene alla grammatica e non alla rettorica. « Tutta la forza del vocabolo significante consiste nel rappresentare alla mente umana la cosa significata. Ma questa rappresentazione si può fare o col vocabolo nudo e proprio, il quale non richieda alcun'opera dell'ingegno, o con alcuna significazione ingegnosa, che insieme rappresenti e diletti. Onde nascono due generali differenze della orazione: l'una propria e grammaticale, l'altra rettorica ed arguta ».

L' anima delle figure ingegnose è la *Metafora*, « il più ingegnoso ed acuto, il più pellegrino e mirabile, il più gioviale e giovevole, il più facondo e fecondo parto dell' umano intelletto ». Dove gli altri modi di orazione « vestono i concetti di parole, le metafore *vestono le parole di concetti* », dic' egli con arguto rifacimento del passaggio aristotelico. La metafora definisce: « parola peregrina velocemente significante un obietto per mezzo di un altro ».

Delle metafore il Tesauro distingue otto specie, seguitando e perfezionando a suo modo quelle ripartizioni che i comentatori erano venuti cavando dal testo dell' antico maestro. Queste specie sono: 1. Proporzione. 2. Attribuzione. 3. Equivoco. 4. Ipotiposi. 5. Iperbole. 6. Laconismo. 7. Opposizione. 8. Decezione. Ciascuna di esse dà luogo ad uno speciale capitolo, ricco di esemplificazione. Noi non ce ne scandalizzeremo ricordando che anche in opere che la pretendono a modernissime ricompaiono queste ripartizioni, stremate ormai a quattro! 1). Ed anche le quattro sono troppe!

Alle metafore il Tesauro applica le categorie della logica, distinguendo: 1° le semplici parole ingegnose, figurate e metaforiche, corrispondenti ai concetti logici; 2° le proposizioni ingegnose o sentenze acute e figurate, corrispondenti ai giudizî; 3° gli argomenti

1) Vedi il recente libro del sig. Ernst Elster, *Prinzipien der Litteraturwissenschaft*, Halle a. S., Niemeyer, 1897, vol. I, dove la dottrina dei tropi e delle figure s'intitola: *Aesthetische Apperceptionsformen*, e comprende la *Personificazione*, la *Metafora*, l'*Antitesi* e il *Simbolo!*

ingegnosi, corrispondenti ai sillogismi. E come vi è una *persuasione logica*, così bisogna porre una *persuasione* meramente *rettorica*.

Si apre per tal modo l'autore la via a definire il *Concetto* (non logico, ma rettorico, e non corrispondente al concetto della logica, ma al sillogismo), detto anche *arguzia* o *acutezza:* definizione ben più precisa ed elaborata di quella del Gracian. Il concetto è, dunque, un *argomento urbanamente* (cfr. il greco ἀστείως) *fallace*, un ragionamento spiritoso, come forse si direbbe in linguaggio moderno. « Questo solo merita il nome di arguzia che nasce dall'argomento, proprio parto di quella terza facoltà dell'umana mente », ossia della sillogistica.

Lasciando per ora in disparte il resto dell'opera del Tesauro, ch' è assai notevole, ci limiteremo a concludere, sul punto esaminato, che il Tesauro ha fatto largamente crescere e fruttificare il germe aristotelico, trovando negli svolgimenti di esso il pieno contentamento dei suoi gusti di letterato seicentista.

II.

Per combattere a fondo e dal punto di vista teorico il cattivo gusto bisognava avere un altro principio estetico da contrapporre al principio aristotelico. Bisognava ad esempio mettersi sulla via per la quale si mise quel filosofo Dumarsais, che in suo libro sui *Tropi* fece notare che questi, anzichè esser un parto raffinato dell'ingegno, non s'incontrano in nessun luogo più copiosi ed efficaci e smaglianti che — nei pubblici mercati, nelle risse delle donnicciuole! 1). Ovvero, prendendo ad analizzare psicologicamente qualcuno degli esempî addotti da Aristotele e diventati classici, — come la sua asserzione che il detto: *morir si deve quando non si è in nulla peccato* (ἀποθνήσκειν δεῖ μηθὲν ἁμαρτάνοντα) sia un detto nè bello nè arguto (οὐκ ἀστεῖον), mentre diventi bello ed arguto quando sia ridotto ad antitesi, come: *è degno di morire chi non è degno di morte* (ἄξιόν γ'ἀποθανεῖν μὴ θανάτου ἄξιον ὄντα) e simili (*Ars rethor.*, 1412 *b*) — dimostrare che,

1) Si veda il graziosissimo comento retorico ad una sfuriata d'improperî di un uomo del popolo contro sua moglie, in MARMONTEL, *Élements de littérature* (*Oeuvres choisies*, Parigi, 1810, IV, 559).

in questi ed altri casi, non si tratta di una stessa cosa detta in due modi diversi, ma di due cose diverse, dette più o meno bene in due modi diversi. In altri termini, non si può sciogliere un detto della sua forma propria, perchè in quest'operazione il detto o diventa un *inesprimibile*, o, se è espresso in altro modo, diventa un' altra cosa. Così si sarebbe annullata la fallace distinzione tra il parlare nudo ed il parlare ornato e rettorico, e così si sarebbe uccisa l'antica rettorica, per dar luogo all'estetica moderna.

Ma i critici del secentismo accettavano il principio medesimo dei loro avversarî, onde, per quanto si dibattessero e vi ripugnassero, dovevano accettarne le conseguenze; ovvero contentarsi di una negazione del cattivo gusto praticamente giusta, ed anche efficace al lume del buon senso, ma teoricamente inconsequente ed ingiustificata. Avevano quindi ragione in concreto, e torto in teoria.

Tale posizione insostenibile assunse colui che dette primo il grido di battaglia, e tracciò la linea di condotta per tutti i critici posteriori del secentismo: Matteo Pellegrini. Ma io non posso pronunziare questo nome senza fare le maggiori meraviglie che uno scrittore del suo valore, pensatore acuto ed originale, critico finissimo, celebrato dallo Sforza Pallavicino nel suo *Trattato dello stile*, dal Marchese Orsi nelle *Considerazioni*, dal Muratori nella *Perfetta Poesia*, ricordato dai vecchi storici letterarî come il Quadrio e via via fino al Corniani ed al Salfi, sia stato affatto dimenticato nelle più recenti trattazioni della storia letteraria italiana 1). Ma che dico? financo in una monografia speciale sulla *Critica letteraria del secolo XVII*, pubblicata or son due anni, il nome del Pellegrini appare soltanto a proposito di una sua minore operetta, la quale all'autore della monografia sembrò così poco importante da fargli passar la voglia di cercar gli altri libri dello scrittore ed il suo trattato dell' *Acutezza!* È vero che nella stessa monografia è dimenticato perfino il nome del Tesauro, ossia della maggiore incarnazione della critica letteraria secentistica 2).

---

1) Non ne parla il BELLONI, nel suo libro sul *Seicento* (Milano, Vallardi, 1899), ch'è ora il migliore che si abbia sull'argomento.

2) FR.' FOFFANO, *Saggio sulla critica letteraria del secolo XVII*, in *Ricerche letterarie*, Livorno, Giusti, 1897, pp. 225-6. Non intendo con ciò negare l'utilità del

Invocando uno studio speciale intorno a tutte le opere di lui, qui dirò soltanto che Matteo Pellegrini nacque intorno al 1595 in Liano, comunello della montagna di Bologna. Laureatosi in filosofia nel 1620 ed in teologia nel 1622, ordinato sacerdote, si acquistò grazia presso il cardinale Antonio Barberini, nel tempo che questi era legato a Bologna, e sulla raccomandazione del Cardinale ottenne una cattedra di logica nello studio di quella città. E facendo parte della corte del Barberini, seguì il suo padrone a Palestrina, a Fermo ed a Viterbo. Nel 1637 si recò a Genova come consultore di quella repubblica, e fu molto carezzato dai signori genovesi. Dopo dodici anni, nel 1649, tornò alla sua Bologna, avendo ottenuto per concorso il posto di primo segretario del senato di Bologna, con licenza di poter esercitare tale ufficio benchè sacerdote. Nel 1650, per mezzo dello Sforza Pallavicino, fu chiamato come custode alla Biblioteca Vaticana, e morì a Roma il 10 dicembre 1652 1). Egli scrisse parecchie opere di filosofia morale: *Il savio in corte*, libri IV (Bologna, 1624), seguito da un volume polemico, la *Difesa del savio in corte* (Macerata, 1634), contro Giambattista Manzini, che aveva scritto: *Il servire negato al savio*; cinque libri *Della Pratica comune a Principi e servitori loro* (Viterbo, 1634); la *Politica massima divisa in diciassette declamationi* (Ge-

---

lavoro del Foffano, col quale si comincia a dissodare un campo poco coltivato. Ma, a mio parere, l'A. ha errato nel prendere a trattare, persuasovi dal nome complessivo di *critica letteraria*, la storia di generi di produzione affatto disparati, come l'estetica, i comenti, la critica propriamente detta, la storia letteraria, le edizioni di testi antichi, le grammatiche e i vocabolari, etc., ognuno dei quali richiede speciale preparazione e competenza. Così, per limitarci al paragrafo sull'estetica, egli si è fatto passare innanzi inosservate opere ed idee originali, che segnano una traccia nel cammino della scienza, mentre ha poi parlato a lungo di altre opere d'interesse affatto secondario; ed anche di queste senza riuscire a cogliere ciò che possono avere di veramente interessante.

1) Vedi il Fantuzzi, *Notizie degli scrittori bolognesi*, Bologna, 1778, vol. VI, 331-3. La data di nascita, che manca nel Fantuzzi, è stata da me ricavata da ciò che il Pellegrini dice nella prefaz. ai *Fonti dell'ingegno* (1650), di avere cioè raggiunto « il quinto anno sopra il cinquantesimo ». Il nome appare sui frontespizi dei suoi libri ora come *Pellegrini*, ed ora *Peregrini*.

nova e Venezia, 1640, e Bologna, 1641). Qui a noi interessano le sue opere estetiche, di cui la principale è il *Trattato delle Acutezze*.

È noto che l'amico ed editore del Gracian, Vincenzo Giovanni de Lastanosa, nel pubblicare nel 1646, dopo l'*Agudeza*, il quarto lavoro dell'amico: *El Discreto*, scriveva nella prefazione: « *L' Arte de Agudeza* è opera prodigiosa per le cose rare, erudite ed ingegnose che contiene, credendosi, prima ch' essa apparisse, cosa impossibile ritrovar arte all'ingegno. L'opera piacque tanto a un Genovese, che la tradusse subito in italiano, ed anche se l'appropriò; dacchè non si contentano costoro di tirare a sè l'oro e l'argento dalla Spagna, ma vogliono finanche succhiarne gl'Ingegni » 1).

Chi fosse il *genovese* cui allude il Lastanosa, finora nessuno ha saputo dire, e si è anche supposto che si trattasse di affermazione affatto fantastica 2). Ma lo scrittore cui si allude è evidentemente il nostro Matteo Pellegrini, detto *genovese* per un errore facilmente spiegabile, giacchè il suo trattato delle *Acutezze* è datato e pubblicato a Genova, e dedicato ad un gentiluomo genovese. Il Pellegrini stesso raccolse l'allusione, nella prefazione al suo libro: *I fonti dell'ingegno*, ma la ritorse contro il Gracian. Dichiarandosi, in quella prefazione, obbligato a chi gli movesse critiche: « non parlerò già così — egli soggiunge — di chi mi trattasse come un certo, che, tradotto il mio trattato delle Acutezze in Castigliano, se ne fece autore, e di più si gloria che fosse stato da me trasportato in Toscano. Nel primo io non avrei difficoltà in darcene perdono, e, quasi

1) *El Discreto* fu pubblicato la prima volta in Huesca, J. Nogues, 1646. Cito dall'ediz. cit. delle *Obras*: « Contentóle tanto à un Genovés que la traduxo luego en Italiano, y aun se la apropió: que no se contentan estos con traducir el oro y plata de España (*allusione ai genovesi, banchieri e sfruttatori di Spagna*), sino que quieren chuparla hasta los Ingenios ».

2) Cfr. BORINSKI, *Baltasar Gracian und die Hoflitteratur in Deutschland*, Halle, Niemeyer, 1894, p. 20, ed A. FARINELLI, nella sua eruditissima recensione di questo libro, in *Rev. critica de hist. y literatura españolas*, gennaio 1896, p. 39 *n.*: « Pésame confesar no conocer aun el plagio de la *Agudeza* de Gracian hecho por un genués.... Es muy probable que el hurto no existiera mas que en la imaginacion de Lastanosa ».

dissi, in compiacermene, perchè non potea quel bell' Ingegno dar altra maggior prova di farne stima grandissima. Il secondo poi è ben stato un tiro, per non dir altro, sfoggiatamente indiscreto ».

Ed il Pellegrini ha ragione da vendere. Il suo libro fu pubblicato con la data di Genova e di Bologna nel 1639, e l'edizione da me vista porta l'indicazione di una *seconda impressione*: la prima però dovette aver luogo nello stesso anno, giacchè una nota finale ci avverte che l'opera fu compiuta « il giorno del glorioso s. Francesco di Paola del 1639 » 1). Questa data è confermata dal fatto che la sua opera è già aspramente criticata in uno scritto, di cui parleremo più oltre, del Minozzi, composto nel 1639 e pubblicato nel 1641 negli *Sfogamenti d'ingegno* di costui.

Il trattato del Gracian fu invece pubblicato la prima volta solo nel 1642, in forma breve, e ricomparve, ampliato e quasi diverso, nell'edizione del 1649 2).

Stando così le cose, è evidente che di un plagio da parte del Pellegrini non si può assolutamente parlare; tranne che non si voglia fare l'ipotesi assurda che l'opera del Gracian girasse in Ita-

---

1) *Delle Acutezze, che altrimenti Spiriti, Vivezze, e Concetti. volgarmente si appellano,* Trattato del sig. Matteo Peregrini, Bolognese, di Teologia, Filosofia, e dell'una e dell'altra legge Dottore, in questa seconda impressione dall'autore rivista, e migliorata. All' illustriss. sig. Galeazzo Poeti. In Genova et in Bologna, Presso Clemente Ferrari, MDCXXXIX. — In fondo alla pag. 256, ch'è l'ultima, si legge: « Delle Acutezze fatto dal sig. Matteo Peregrini principalmente per sua ricreatione, mentre componea la gravissima Operetta della *Politica massima*, in Genoa, nel Palazzo di Fassuolo dell' Eccellentiss. Prencipe Gio. Andrea Doria suo signore, finito a gloria d' Iddio onnipotente il giorno del glorioso s. Francesco di Paola 1639 ».

2) *Arte de Ingenio*, tratado de la Agudeza en que se explican todos los modos y diferentes de conceptos: por Lorenzo Gracian. Dedicala al Principe Nuestro Señor. Con privilegio en Madrid por Juan Sanches. Año 1642. In ottavo di pp. 8 inn. 152. I privilegi hanno le date del 31 ottobre e 18 novembre 1641, e l'errata quella dell'11 febbraio 1642: ved. Gallardo, *Ensayo*, III, 113-116, e Menendez y Pelayo o. c., l. c., p. 533 *n*. Sono dolente di non aver potuto vedere questa edizione *breviori forma*, come dice l'Antonio, *Bibl. nova*, II, 4, mentre la seguente di Huesca, 1649, è *prolaxior ac fere altera*: ved. descrizione in Gallardo, l. c.

lia manoscritta parecchi anni prima che venisse stampata: nel qual caso bisognerebbe poi sempre ammettere che il Pellegrini avesse trasformato e grandemente migliorato il suo modello, approfondendone la parte teorica e riducendolo da apologia sfrenata a critica severa del gusto delle arguzie e dei concetti! Meno sicura potrebbe considerarsi la posizione del Gracian, non solo perchè egli fece stampare alcuni anni dopo, ed era assai pratico della contemporanea letteratura italiana, ma per aver messo le mani avanti col far proclamare dal suo amico editore un plagio inesistente, per covrirne forse — si direbbe — uno meno fantastico: inoltre, alcune somiglianze si riscontrano qua e là nella parte teorica del suo lavoro col libro del Pellegrini. Ma noi preferiamo di credere che si trattasse di un incontro fortuito, e che il Pellegrini nel ritorcere l'accusa di plagio ubbidisse ad un impulso di eccessiva difesa, o intendesse riferirsi principalmente all' *idea* del trattare *ex professo* dell' argutezza: idea, per la quale gli tocca indubbiamente la priorità. Per altro, di una simile trattazione si sentiva il generale bisogno, e ne era giunto il *momento*.

Il sano gusto di cui dà prova il Pellegrini è veramente ammirevole, specie se si ripensi al tempo in cui scriveva, ch'era proprio quello del vigore massimo, e, direi, virile, del secentismo. E, dal disordine della forma letteraria, dall' *incontinenza* degli scrittori e dal loro amore per le *galanterie* e pei fronzoli, fu mosso a comporre il suo libro. « Dopo aver preso credito questo solletico d'infilzar acutezze — egli scrive, — è parso a molti di poter così riuscire *sine labore, sine ratione, sine disciplina diserti* . . . . Il peggio è, che per questa guisa resta impedito tutto il profitto che dall' arte del dire si aspetta; perchè lo studio dell' acutezze, trattene fuori le gravi non affettate, è contrarissimo al parlar daddovero, e per conseguente impedisce la commozione, la persuasione ed ogni effetto serioso: in modo che, se tutti gli studiosi pigliano questa traccia, non resterà dell'eloquenza altro che *una mera nobile buffoneria* ». Una lettera di un amico, il monaco olivetano D. Vincenzo Renieri, gli dette la spinta decisiva: « Che pare a V. S. — gli aveva scritto il Renieri — delle tante acutezze e spiriti nello scrivere, da alcuni moderni, e particolarmente romanzatori, largamente introdotti? Io per me, qualunque volta per mia disgrazia

inciampo in così fatte composizioni e veggio che, posto da parte ogni studio della più soda eloquenza, al solo brillar di questi spiriti sono rivolti, non mi risolvo se *ingegni spiritosi* li chiami o *spiritati*; e parmi a punto che i loro autori abbiano sortita la semplicità di quei fanciulli, che, tutto che il Cielo arda di così vaghi lumi nel tempo della sera, non alzano ad ogni modo pur uno sguardo per quella parte, intenti solo a correr forsennatamente dietro allo sfavillar delle lucciole ». Ed il Pellegrini conclude il suo libro di diagnosi e di terapeutica: « Perchè gl' inverniciati di lettere ed altri di frivole giudicio sono in numero grande, non è gran fatto che i componimenti acuti corrano per alcun tempo attorno con molta lode. Ma egli è un lume questo di paglia ardente, che presto passa. Percioché il giudicio de' savi, benchè sieno pochi, finalmente prevale. Que' medesimi altresì, che, ingannati dalla propria imperizia, sono occasione d'inganno al publico, a poco a poco rimangono ancor essi disingannati. Se non altro, la stessa natura opera tacitamente da sè. Il vediamo, che simili libri, letti la prima volta, paiono scritti in cielo; poi, iteratamente letti e riletti, perdono e svengono affatto. Questo è vero a segno che a' medesimi loro autori vengono in rincrescimento. Però vediamo che alcuni di questi begli ingegni, che per grandi artefici di simili prestigi studiarono d'essere prima stimati, finalmente, o saziatisi o ravvedutisi, si allontanarono di simil traccia ».

Come può vedersi anche da questi brani, il Pellegrini era inoltre egli stesso scrittore semplice, e garbato, che sapeva nell'occasione trovar la frase incisiva od arguta. Vi è una sua pagina, nella quale rende conto del variar del suo stile secondo i varî argomenti, le varie condizioni del suo spirito, ed i successivi periodi della sua vita, veramente notevole per la larghezza ed indipendenza di criterî, che vi appaiono 1).

---

1) Pref. ai *Fonti dell'ingegno*, p. 16: « Vi sarà forse tale, che sarà curioso di saper la cagione dell'havere io qui scritto in istile non intieramente a quello degli altri miei libri somigliante. Diamo dunque anche a questa fecciosa curiosità sodisfazione. Scrissi il *Savio in Corte* nel primo bollore della gioventù, intento a prender saggio della locuzione di Seneca in toscano, se bene per avventura non l'imitai (come sovente pure avviene a chi vuole fare la simia degli uomini grandi) salvo-

Tuttavia, come si è già accennato, il Pellegrini non riesce neanch' egli a tagliar dalla radice l' erronea dottrina letteraria, le cui conseguenze combatte con tanta opportunità e tanto brio.

In modo conforme alla distinzione accettata di *dialettica* e *rettorica*, il Pellegrini comincia col negare che l'*acutezza* sia un fatto di pensiero. Egli presuppone, nel principio del suo libro, come ammessi cinque punti: « 1° che l'acutezza non consiste in un *ragionamento*, ma in un *detto*, il quale può sì ben aver molte parti, ma con tutto ciò, almeno virtualmente, sarà sempre uno. Ella è quasi un'anima, e può ad un solo e non a più corpi separati vita dare; 2° che simil detto informato d' acutezza sarà necessariamente nel genere del *Bello* e del *Dilettevole*; 3° che nel campo della facondia il Bello e il Dilettevole, per le differenze del più e del meno, molto ampiamente si stendono; 4° che in questo intervallo del più e del meno, quella bellezza, ch'è propria dell'acutezza, si lascia a dietro non solamente il poco, ma di gran lunga parimenti il mediocre; 5° che l' acutezza non si regge dalla qualità della materia o dell' obbietto significato, ma da quella dell' artifizio e forma di favellare ».

Più volte batte su ciò, che l'acutezza non possa consistere nella *materia*. In un *detto* son da distinguere tre parti: le parole, l'obietto significato, e il vicendevole legamento. L'acutezza non consiste nel legame di cose e cose, ma di cose e parole. « Diletta una proposizione d'Euclide quando se n'acquista l'intelligenza; ma simil di-

che nei difetti. La *Pratica Comune a' Prencipi e servitori loro* con la *Difesa del savio* furono poi scritte da me dieci anni dopo, e così, come frutti di stagione più temperata, rimase in essi altresì quella prima soverchia vehemenza molto rimessa; e quello veramente è lo stile che al natural mio talento è più confacente. Le *Acutezze* poi, che sono Arte, non voleano altro stile. Nella *Politica massima* finalmente mi sforzai di condizionare la locuzione secondo che giudicai convenisse a quelle declamazioni, portate tutte su la nota vehemente. Quivi dunque, dove ho preso ad insegnare un'Arte, io dovea, per accordarmi con me stesso, forse continuare la locuzione usata nell'*Acutezze*; ma io non voglio, in questo. strettezza di legge alcuna. Mi sono mutato io di pelo, e alquanto anche di forze; così portando il quinto anno sopra il cinquantesimo: se sono diverso ogni giorno più da me stesso, anche in sentimenti e giudicio, perchè non ha da seguirmi, con tutte le mie altre cose, anche il mio stile? ».

letto è molto differente da quello che si prova nell'udir un ingegnoso epigramma di Marziale. Insomma, l'artifizio ha luogo principalmente non già nel trovar cose belle ma nel farle; e l'oggetto plausibile a nostro proposito non si appartiene all'*intelletto*, che solo cerca la verità e scienza delle cose, sibene all'*ingegno*, il qual, tanto nell' operare quanto nel compiacersi, ha per oggetto non tanto il vero quanto il bello ».

Egli esclude perciò rettamente dalla sua considerazione quei detti *plausibili*, che piacciono solo per la materia, ossia per le verità che contengono, e quelli anche che piacciono pel diletto che ci produce l'oggetto in essi rappresentato, ossia, com'egli dice, per la materia dilettante. Meno rettamente esclude poi quei detti che piacciono solo per le parole, ossia sono *acutezze verbali*, e quelli che piacciono per la materia e per l'artificio insieme: classe ibrida, che resta non analizzata. Si ferma invece a studiare ciò ch'egli chiama *Acutezza mirabile*, ch'è il detto plausibile che piace per l'artificio e non per la materia.

Ma qui il Pellegrini non sa andare innanzi, e formula la definizione paralogistica, che già ci è nota: « Acutezza mirabile è un detto che per la virtù dell'Ingegno nell'artificio d'esso maravigliosamente campeggiante, riesce molto plausibilmente dilettevole ». È questa una vera confessione d' impotenza: un dir chiaro che la via per la quale si è entrati, è senza uscita; è un vicolo cieco.

Eppure una sottile osservazione ch' egli fa, avrebbe dovuto aprirgli una via migliore. « Può accadere — scrive in un punto — che la virtù dell' ingegno nel trovar il mezzo di legar le cose si palesi notabilmente, e nulladimeno non si attenda nè particolarmente si ammiri, a cagion dell' effetto importante e poderoso che nel detto altrimenti predomini ». Il *peso della materia* non fa badare alla virtù della forma, la quale non però si vuol dire che non esista e non operi. « Non si rimane con ciò il solletico dell' acutezza totalmente ocioso, anzi vien quasi a servir d' arco a fare che la forza del Detto più facilmente s' imprima ». In queste poche righe è accennata la teoria moderna della forma letteraria, considerata non più come *ornamento*, ma come *veicolo* del pensiero. La forma che non si fa notar come cosa indipendente, e pure serve di mezzo a comunicare possentemente il pensiero,

è la vera forma estetica, perfettamente trasparente. Ma un pensatore di quel tempo non era preparato ad accogliere e fecondare questo prezioso seme, nel quale s'imbatteva come per caso.

Meglio avvisato che nella sua definizione dell'*acutezza mirabile*, è il Pellegrini là dove rinuncia a stabilir i requisiti e le regole di questo prodotto geniale. « Perchè regole speciali certe e facili da figurar le dette parti con tanta rarità che ne risulti una molto graziosa vicendevole acconcezza non ha l'arte, rimane tutto il campo alla virtù dell' ingegno, la quale non può mostrarsi ammirabile, salvochè operando bene per eccellenza dove per operare non ha regola speciale. Quando adunque il legamento figurato giungerà a formare una tanto rara acconcezza vicendevole tra le parti collegate, che la virtù dell' ingegno facciasi in esso principale oggetto di ammirazione, averemo nel detto l' Acutezza mirabile ». Qui fa capolino la dottrina, destinata a tanta fortuna, del genio, non sottoposto a regole.

E bene avvisato anche si mostra là dove, dopo aver tentato una divisione e suddivisione delle acutezze *pure* (che sono o *seriose* o *giocose*, e le seriose o *sensate* o *forti*, e le giocose o *graziose* o *ridicolose*), e di quelle *miste*, che combinano variamente le precedenti, sembra egli stesso non dar molta importanza a queste distinzioni, che infieriscono negli altri trattati, concedendo che: « sono cose difficili da coglier a punto, e si reggono grandemente dalla disposizione dell' animo che le riceve ».

Ma non avendo saputo stabilire un nuovo principio estetico, manca al Pellegrini il modo d' indicare in che propriamente consista il vizio di quelle acutezze che gli paiono riprovevoli. Egli vuole che l' acutezza abbia molta *apparenza* e si regga più su questa che sulla realtà. « Apparenza frivola o apertamente sofistica non può avere rarità d' acconcezza, e averà perciò dell' affettato, del fanciullesco e del feccioso, non già mai dell' ingegnoso ». Ma, d'altra parte, « è impossibile determinare esattamente quanto il mezzo del legamento e l' acconcezza vicendevole delle cose collegate debbono esser lontani dal communale, acciocchè la virtù dell' ingegno loro inventrice sia degna d' ammirazione ». E così si limita empiricamente ad esporre « l' acutezza e loro studio esser generalmente da ingegno leggiero » (capo X), a determinare dieci classi di acutezze

viziose, ossia fredde, stiracchiate, fanciullesche, vuote, insipide, inette, stolte, niquitose, sfacciate e buffonesche (capo XI), e ad indicare venticinque cautele da osservarsi nell' uso delle acutezze (capo XII).

Contro il libro del Pellegrini polemizzò Pierfrancesco Minozzi, con apertissima allusione benchè senza nominar l' autore, in una lunga lettera in cui descrive un suo soggiorno a Bologna, che ha la data del 30 agosto 1639 e fu stampata nel suo libro *Sfogamenti d' ingegno* (Venezia, 1641). Il Minozzi combatte contro le *pecore erudite,* che, « leggendo un libro fiorito ed ingegnoso, radono e rodono con le censure le innocenti Lussurie d' un vago stile e le Libidini virtuose d' un Ingegno brillante 1) » ; sostiene che l' erudizione deve servire all' eloquenza, come la calce, i sassi, i legni, i ferri e le altre cose che sono le supellettili da murare, « e non pertanto si fa più stima del muratore che della calce, e più delle case fabricate che delle cose da fabricarle » ; deride coloro che « ardiscono di far imprimere tutto 'l giorno nuove Dialettiche, nuove Rettoriche, nuove Politiche » , e quelli che « chiamano *spiritati* gli *spiritosi* », e che affermano « lo studio delle acutezze esser contrarissimo al parlar daddovero, e che per conseguente impedisca la commozione, la persuasione ed ogni effetto più serioso ». Qui si ritrovano le proprie parole del Pellegrini e del suo amico Renieri, che ho citato di sopra. È evidente che lo sfogo o sfogamento del Minozzi fu eccitato dall' apparizione del libro del Pellegrini a Bologna, e dallo scandalo ch' esso dovè destare tra gli amatori della novità di moda; come a dire, tra i *dannunziani* di allora! Certo, il Minozzi conviene che le acutezze continue sieno un eccesso, quando si ha da scrivere per persuadere e per commuovere; ma non così quando si tratta di *dilettare.* E se nelle istorie profane non approva i concetti e le iperboli, le approva e le inculca per le storie sacre e per le vite dei santi, giacchè — sentite la curiosa ragione ! — « essi santi sono meritevoli d' ogni qualunque artifizioso ingrandimento, e di loro sempre favellasi daddovero, ed eglino stessi per tanto sono superiori ad ogni umana adulazione. Onde nelle vite de' santi eziandio

1) Era egli stesso autore di un libro intitolato *Le libidini dell' ingegno.* Del Minozzi si legge una breve notizia nel Ghilini, *Teatro d' huom. letterati*, Milano , s. a., pp. 344-6.

gli scherzi hanno forza di persuadere e di commuovere, essendo presi per serietà, non per ischerzi. Ed alle volte è più atto a commuovere uno scherzo perchè diletta, che una semplice parità perchè non ha del lusinghiero ». Ne reca ad esempio gli organi e le musiche e le pompe delle chiese: il che ci fa ricordare che siamo in tempi di gesuitismo, non men che di secentismo. È poi grandemente istruttivo l'osservare com' egli mandi all'aria, con le restrizioni dei critici temperati, anche una restrizione aristotelica; giacchè a coloro che obiettavano dover i concetti servir da ornamento e non da vestimento, da condimento e non da cibo (ἥδυσμα οὐκ ἔδεσμα), risponde che non c'è ragione di non usar molti ornamenti, e, quando si può far pompa d' ingegno, di non farla grande; e chiama a paragone il cielo con la sua sterminata pompa di stelle! Anche qui la logica non fa difetto 1).

Meno ancora del Pellegrini riescono a criticare il secentismo nella sua essenza i critici posteriori, che tutti dipendono da lui e lui chiamano guida e maestro. Già il contemporaneo Sforza Pallavicino nel suo *Trattato dello stile e del dialogo*, pubblicato nel 1646 e ripubblicato nel 1647, si duole di non aver avuto prima tra mano l' *egregio trattato delle Acutezze*, scritto da Matteo Pellegrini, « uomo sì ben fornito d' intelletto robusto e di profonda filosofia, che la minore delle sue lodi è la ricchezza e l' ampiezza d' ogni più recondita erudizione » ; e ne discute qualche particolare 2). Quando

---

1) Del resto, egli non temeva che le idee del Pellegrini avrebbero avuto presa in Bologna. « Qui sono armati gli ACHILLI, i quali *con la diminuzione del proprio nome*, fabricando stratagemi di modestia e di valore, *accrescono il proprio nome* e il proprio grido e ne' Tarpei trionfano della gloria ». Il motto dell' indovinello è *Achillini* (Claudio); e guai a tacciarlo di oscurità perchè il Minozzi risponderebbe, che « il vizio non è degli scrittori ma dell' altrui intendimento, il quale è forse avvezzo a bever *decotti*, non *quintessenze* ». Il che ci fa ricordare: « *mas obran quintas esencias que fárragos* », e simili espressioni del Gracian; nè sarebbe il solo riscontro fra i due autori. È noto quanto uso faccia il Gracian dell' emblema dell'Alciato sull' eloquenza di Ercole (cfr. *Agudeza*, disc. XIX, *Heroe*, etc.): *las cadenillas de Hercules* e simili. Il Minozzi, p. 261 : « La concatenazione de' periodi e dei passaggi è quella *catena d' oro, ch' usciva dalle labra d' Alcide*, etc. ».

2) Cito dall' ediz. di Modena, 1819. Sul Pellegrini, pp. 79-80.

poi, sul finire del secolo XVII, si accesero le polemiche tra gli scrittori italiani ed i francesi, liberatisi questi pei i primi del cattivo gusto ancora persistente in Italia e in Ispagna, e quando il padre Bouhours ebbe scritto (nel 1691) i suoi dialoghi sulla *Manière de bien penser*, il marchese Giovan Gioseffo Orsi, rispondendogli con le sue *Considerazioni* stampate a Bologna nel 1703 1), si riferì esplicitamente al libro pubblicato sessantacinque anni prima dal suo conterraneo. « Parlo — egli dice — ed ho sempre parlato per bocca del nostro Peregrino, perchè lui mi sono proposto per maestro come quello che in questa particolare dottrina è il più accurato discepolo del sommo maestro Aristotile ». Per l' Orsi la cagion finale dell' arguzia è nell' insegnare, muovere e dilettare, con prevalenza di questo terzo fine, cui i due primi son quasi mezzi. Ma qui si urta nella solita difficoltà di determinare di qual diletto s' intenda; nè egli la risolve meglio degli altri, parlando vagamente di « quel diletto, ch' è promosso dalla novità nutrice di maraviglia e perfezionato dallo scoprimento intero d' una intelligibil Bellezza » : parole, cui è difficile dare un senso. Del resto, all'ammirazione del Pellegrini l' Orsi congiunge non mediocre stima pel Tesauro (fatto segno ai colpi del Bouhours, che combatteva continuamente i due *leaders* del cattivo gusto italo-spagnuolo, Tesauro e Gracian), ed intraprende la difesa di quest' autore italiano, « se pure—avverte—quei della sua Provincia vogliono essere annoverati fra gl'Italiani ». Il Tesauro scoperse cose nuove nella dottrina di Aristotile e vi fece intorno sottilissime osservazioni. « Ebbe egli la mira ad investigar minutamente tutte quante le fonti de' concetti arguti, ma non forse a discernere quel che di puro o d' impuro potesse per le medesime scaturire ». Certo, poteva anche provvedere a questa seconda parte; ma non perciò « non si è acquistato merito appresso il mondo letterato per aver diligentemente fornita la prima ».

---

1) *Considerazioni* del Marchese GIOVAN GIOSEFFE ORSI bolognese sopra la Maniera di ben Pensare ne' componimenti, già pubblicata dal Padre Domenico Bouhours della compagnia di Gesù. S' aggiungono tutte le scritture, che in occasione di questa letteraria contesa uscirono a favore e contro al detto Marchese Orsi, colla di lui vita, e colle sue Rime in fine, in Modena, MDCCXXXV, appresso Bartolomeo Soliani, 2 volumi.

Per quanto a parole si mostri severo, non dissimile giudizio dava del Tesauro il Muratori, che in quel libro della *Perfetta Poesia*, macchina bellica contro la scuola marinesca, sta, per questa parte, ancora sul terreno della teoria aristotelica. « Poca obbligazione in verità ha la Spagna a Baldassar Graziano, che nel suo trattato delle *Acutezze* ha posto in sì gran riputazione questo meschinissimo stile (*dei concetti*). Pochissima ancor noi ne abbiamo ad Emmanuele Tesauro, che n' abbia coi suoi libri, e sopratutto col *Cannocchiale aristotelico*, autenticato l'uso. Questi autori, ingegni per altro felicissimi, hanno oltre il dovere (!) guasta e corrotta la natura della vera eloquenza e della buona poesia, quando più si vantavano d' averla aiutata ». Ma che nella parte teorica non si sentisse da colui troppo lontano, può vedersi dalla cautela con cui ne parla in un altro luogo: « Reputo necessario il far avvisati i giovani che in ciò molto non si fidino alla scorta, agl' insegnamenti ed esempî del Tesauro, il quale forse più di tutti copiosamente, ma senza fallo men bene di tutti, ha ragionato delle metafore nel suo C. A., *almeno per quello che riguarda gli esempî* ». Dunque, erano gli esempî ciò che veramente l' offendevano. E nella teoria delle metafore ossia, com'egli le chiama, delle *immagini fantastiche ingegnose*, espone ch' esse ci recano piacere per una triplice ragione: 1°) perchè nel loro fondo contengono un vero; 2°) perchè ci fanno comprendere sensibilmente le verità astratte; 3°) « perchè gode l' intelletto nostro di cavar da quei veli ed ammanti meravigliosi del vero il dolce suo pascolo, cioè la stessa verità, quivi a posta celata dall' artifizio della fantasia poetica » (Libro I, cap. XVI). Tre ragioni tutte e tre cattive, — ed appunto per questo sono tre! —: giacchè la prima riduce la bellezza estetica alla verità logica, la seconda riduce la forma poetica ad una fredda personificazione ed allegoria, la terza infine la riduce ad un bambinesco gioco a rimpiattino. Il Muratori è perciò costretto, nella sua lotta contro la scuola marinesca, ad essere empirico come il Pellegrini ed i critici precedenti, e a raccomandar che le metafore evitino l'arditezza e l' intemperanza.

Non aveva dunque torto il conte Montani di Pesaro quando, nella battaglia d' inchiostro che seguì la pubblicazione dell' Orsi, scrisse una lettera rimproverando a costui e « ad altri acuti in-

gegni italiani, che non osino stabilire per sè stessi alcuna teoria del gusto, e non sappiano muovere un passo senza appoggiarsi ad Aristotile, ad Ermogene, al Falereo, rinunciando inettamente così alla propria ragione ed esperienza »; e li proverbiava per la loro *prostrazione di mente*, pel loro *genio tapino e illiberale*, per la loro *vilissima frenolatria*, esortandoli all' *emancipazione dello spirito* 1).

I critici italiani del secentismo non poteavno se non appellarsi vagamente alla *ragione* e al *buon senso*, quella *raison* e quel *bon sens*, che hanno tanta parte nella critica del Boileau e dei suoi continuatori francesi 2); nè essi escludevano, come il Boileau non escludeva, con strana superstizione, l' autorità di Aristotile e degli altri antichi, commettendo per tal mondo una mancanza di riguardo verso la Ragione la quale non soffre alleati! « Io non mi sottometto all' autorità del Tesauro, nè d' altri — scrive l' Orsi —, ma solo alla suprema di Aristotile, regolata dalla ragione ». Ma, quando si arrischiavano ad una rigorosa deduzione, i loro avversarì avevano contro di essi buon giuoco.

III.

I critici posteriori al Pellegrini presentano però, rispetto a costui, una novità, della quale ora ci occorre di far parola, perchè consiste in un errore vecchio, tenace e risorgente. Essi cercarono di far del secentismo due parti, e considerarlo come un doppio vizio, l' uno *logico* o *intellettuale*, e l' altro *rettorico* o, come noi diremmo, *estetico*.

Questa distinzione mette capo, se non erro, al trattato dello Sforza Pallavicino. Il quale definiva il *concetto* o l' *arguzia* « una osservazione mirabile raccolta in un detto breve ». Discuteva col Pellegrini se il diletto di esso nascesse dalla *novità* o dalla *novità del bello*, concludendo col dir di credere, che il Pellegrini intendesse per *bello* « non quel che piace a vedersi nell' esser suo, ma quel che

---

1) CORNIANI, *I secoli della letteratura italiana*, Brescia, 1819, Vol. VIII, 244.

2) La posizione critica del Boileau è eccellentemente determinata dal BORINSKI, *Die Poetik der Renaissance und die Anfänge der litterarischen Kritik in Deutschland*, Berlino, 1886, cap. VI, pp. 314-329.

piace a conoscersi osservato dall’ingegno ». Trovava tre modi legittimi di concetti, ossia di dilettar con meraviglia: il primo che si ha quando da una proposizione si cava il contrario di ciò che si aspetta; il secondo, quando si ritorce la ragione allegata da un altro; il terzo, quando si esce in un’ osservazione mirabile, che è inaspettata, sebbene non proprio contraria all’aspettazione. E poneva, accanto a questi tre modi legittimi, altri tre cavati dal falso o dal mirabile falso: 1°) quando ciò che l’autore dice è vero, ma non è vero che sia mirabile, e ciò può fare il poeta, il quale deve piacere alla moltitudine che non guarda pel sottile; 2°) quando ciò che si afferma è in sè stesso fallace, e questo è poco lodevole nel poeta e biasimevole addirittura nel filosofo; 3°) quando si deduce una conseguenza mirabile per via di paralogismo fondato in equivoco di parole. A chiarire il suo pensiero, lo Sforza Pallavicino aveva in precedenza osservato che vi sono due arti distinte e diverse: quella del *concettare* e quella dello *spiegare il concetto con frase acconcia* (capp. X-XI, XVI-XVII). È evidente che l’autore considera i concetti da lui criticati come *pensieri*, criticabili quindi dal punto di vista della *verità logica*.

La distinzione fa un gran passo innanzi nell’ opera dell’Orsi, il quale stabilisce prima una classe generale di *detti ingegnosi*, ed osserva poi che questi o si aggirano intorno a ciò che non è vero e par vero, o intorno a ciò che vero è realmente, e non pare. I primi sono le *argutezze di parole*, e i secondi le *argutezze di pensiero*, o *paradossi*. I primi sono fondati su affermazioni, false logicamente ma vere come immagini, giacchè è bensì vero, nella metafora, che una cosa sia immagine dell’ altra, ma non è già vero che l’una sia la stessa dell’ altra (ὡς τοῦτο ἐκεῖνο, diceva Aristotile). I secondi debbono essere fondati sul vero.

Ma col Muratori essa raggiunge l’ elaborazione più precisa. Anche il Muratori ha due classi di detti ingegnosi, di pensiero e di forma. Chiama i primi *immagini intellettuali* e i secondi *immagini fantastiche*. Le immagini intellettuali nascono dal desiderio che ha l’ uomo d’ imparare facilmente; e qui si riporta ad Aristotile. Per distinguere nelle *immagini intellettuali* le buone dalle viziose, « l’unica via è quella del discorso, o vogliamo dire, dell’argomentare, e del pesare con un sillogismo il valore della riflessione ». E quando le

immagini intellettuali non son fondate sul vero, « altro non son che sofismi ed argomenti sofistici » 1).

Ma se il Pellegrini accenna in qualche punto a cader in quest'errore, non vi era caduto il Gracian, e men ancora di lui il Tesauro, il quale prevede nel suo *Cannocchiale aristotelico* l'obiezione, e vi risponde trionfalmente. « Dunque, — immagina il Tesauro che gli si dica — tutte le sofistiche fallacie dei dialettici e le vituperate cavillazioni di Protagora e di Zenone, saran motti arguti ed ingegnosi concetti da epigrammi? ». « Difficoltà sostanziale e vasta — egli continua, — ma dall'oracol nostro (Aristotele) dispedita in due parole: Enthymema urbanum. Egli è vero che, per ben intenderle, si converrebbe svolgere gli più arcani misteri di tutta l'arte rettorica, avviluppati ancor oggi fra molte intricatissime quistioni, principalmente: *qual differenza passi fra la Dialettica e la Rettorica?* ». Il Tesauro si fa a provare che la *cavillazione urbana* (sillogismo rettorico) è differente dalla *cavillazione dialettica*, nella materia, nel fine, nella forma accidentale e nella forma essenziale. Nella materia, perchè quella rettorica concerne le materie civili in quanto moralmente persuasibili, laddove la dialettica concerne le cose scolasticamente disputabili. Nel fine, perchè la rettorica ha per iscopo di rallegrar l'animo degli uditori con la piacevolezza, e la dialettica d'insegnar il vero, onde la cavillazione corromperebbe il suo fine, mentre nella rettorica l'aiuta, « essendo a persuader le cose lecite onesto ogni argomento » (influenza gesuitica anche questa!). Nella forma accidentale, perchè la rettorica si esplica con disordine e per salti che tendono al piacere, laddove la dialettica deve procedere con regolarità e per gradi, e da antecedente a conseguente. Nella forma essenziale — e qui è la differenza capitale — perchè la cavillazione urbana cerca la *fallacia*, « ma non ogni fallacia, sibbene quella solamente che senza dolo malo scherzevolmente imita la verità, ma non l'opprime; imita la falsità in guisa che il vero vi traspaia come per un velo, acciocchè da quel che si dice velocemente, tu intenda quel che si tace; e in quell'imparamento veloce è posta la vera essenza della metafora ». E come nelle semplici metafore, quando si dice *prata rident* non

1) *Perf. Poesia*, L. II, capp. I-IV. La dottrina del Muratori è ripetuta dal Quadrio, *Storia e ragione d'ogni poesia*, I, 454-9.

si vuol già far credere « che le prata ghignino come gli uomini, ma ch' elle sono amene », così l' entimema metaforico inferisce una cosa perchè se ne intenda un' altra.

Spogliata dalla sua veste scolastica, gesuitesca e barocca, e rivestita alla moderna, questa risposta suona così: « Voi volete considerare come *affermazione* logica ciò ch'è *forma* letteraria. Voi sbagliate. Potete dire che quelle forme sono *brutte*, ma non potete dire che sono *false* e *sofistiche*, perchè noi con esse non ragioniamo e non indaghiamo il vero, e sappiamo di non ragionare nè indagare il vero; ma semplicemente ci *esprimiamo*. Che se poi le vostre critiche si riferiscono a sofismi e falsità logiche, allora voi uscite fuori dell'estetica e fate una critica scientifica, che non ci riguarda. Mettetevi in cerca degli scienziati che dicano spropositi, lasciando in pace noi oratori che adopriamo *forme* eloquenti e brillanti ! » 1).

Così i teorici della scuola secentistica potevano dirsi interamente vittoriosi degli avversarî. Vittoriosi per una parte in quanto li mostravano illogici seguaci di una teoria che era il presupposto comune di entrambe le scuole. Vittoriosi per un' altra, in quanto dimostravano ch' essi uscivano fuori del campo della discussione; nel quale li costringevano a rientrare, lasciandoli a corto di argomenti.

Ma la distinzione del secentismo in secentismo di contenuto e secentismo di forma ha avuto sèguito anche dopo le polemiche di cui abbiamo discorso. Il Parini accusava i secentisti non solo « di uno sfrenato arbitrio di fraseggiare », ma anche « di una perversa maniera di pensare, di ragionare, d' immaginare » 2). Il Corniani, riferendosi a quest' osservazione del Parini, reca ad esempio il Boccalini, « seicentista nelle invenzioni » ; giacchè « quell' arditezza medesima che in quel secolo spingeva gli autori a combinar frasi sgangherate e gigantesche, rendea il Boccalini incautamente

---

1) Cfr. anche il Gracian, *Agudeza*, disc. XXXVI, *De los argumentos conceptuosos* : « Tiene la Agudeza tambien sus argumentos, que si en los dialecticos reyna la eficacia, en los retoricos la eloquencia, en estos la bellezza. Usanse mucho en la Poesia para exprimir y exagerar los sentidos...... ».

2) Parini, *Principi delle belle lettere*, capo XIV.

animoso ad immaginare allegorie sì stravaganti, ch'io volentieri appellerei *viziose metafore di pensamento* » 1).

In tempi recenti, l' illustre storico dell' estetica spagnuola, il Menendez y Pelayo, ha sostenuto la medesima distinzione, parlando di « due vizî letterarî, distinti ed anzi opposti, il vizio della forma e il vizio del contenuto, quello che nasce dall' esuberanza degli elementi pittoreschi e musicali e trionfa nel lusso e nella pompa della dizione, e quello che vive e prospera all' ombra della sottigliezza scolastica e dell' acutezza d' ingegno, che raffina i concetti sino a spezzarli, e cerca relazioni fittizie ed arbitrarie tra gli oggetti e tra le idee » 2).

E — bisogna che mi confessi — anch' io in due miei scritti, in cui ho toccato del secentismo 2), ho accettato una distinzione di questo genere, concependo un vizio del contenuto seicentistico, vizio non estetico e non danneggiante per sè stesso l'opera d'arte, ma tale che ora ci rende poco interessanti quelle produzioni, anche quando la loro forma sia schietta e naturale.

Questa distinzione è però affatto fallace, e per ciò che mi riguarda, è nata come nascono di solito gli errori: dal non averci riflettuto sù abbastanza. Invitato da un mio caro e valente amico a ritornar sulla questione 4), debbo ora riconoscere che essa non regge per nessun riguardo. Ciò che a prima vista nelle produzioni secentistiche io chiamavo *contenuto*, è, in realtà, *forma*. E il vizio è, sempre e totalmente, *di forma*. Quegli scrittori volevano trattare argomenti serî, e componevano, invece, per dirla coll' efficace frase del Pellegrini, *mere nobili buffonerie*. Gli è che il loro pensiero non era così vivo e caloroso da occupar tutta la loro fantasia: onde non riceveva la forma che gli spettava, ma male appiccati ricami e fronzoli. Il loro errore era *estetico*, ed essi non erano già dei sottilizzatori sofistici o scolastici *più* dei cattivi scrittori, ma ave-

1) Corniani, o. c., VII, 49.

2) Menendez y Pelayo, *Hist. de las ideas estéticas*, II, parte II, 1889.

3) *Ricerche ispano italiane*, I, § ultimo; e *I predicatori italiani del Seicento e il gusto spagnuolo*, estr. *Flegrea*, a. I, 1899, fasc. II, p. 17 dell'estratto.

4) Il prof. Giovanni Gentile, del quale vedi l' importante scritto: *Il concetto della storia*, in *Studi storici* del Crivellucci, vol. VIII, 1899, p. 183 e sgg.

vano soltanto quest' ultima personalità: la prima, in ogni caso, non ci riguarderebbe. Invenzioni ed allegorie sono in un' opera d'arte *forme* non meno delle parole e del ritmo. Ed, oltre di tutto ciò, esteticamente parlando, non vi è un *residuo*: vi è il nulla.

Tutto ciò ora mi appare chiarissimo, ed è conseguenza necessaria della teoria desanctisiana della forma: mi meraviglio con me stesso di essermi fatto sorprendere per un momento da un errore, derivante dall' antica rettorica, e di cui ora in queste pagine ho abbozzato la genesi e la storia.

Gli scrittori seicentisti ci piacciono quando scherzano; quando cioè, quale che sia stata la loro intenzione o la loro illusione, nel corso della concezione e composizione sono stati *schiettamente frivoli*. Perciò ci piace talora il Marino; perciò anche gustiamo le capricciose fiabe del Basile. Ma ci riescono insopportabili quando quest' armonia non si è effettuata, e la forma resta un incoerente miscuglio di espressioni serie e di buffonesche che pretendono di esser serie. Forma, dunque, e sola forma.

Il Tesauro, come aveva ragione contro lo Sforza Pallavicino, l'Orsi ed il Muratori, così ha ancora ragione contro il Menendez y Pelayo e contro di me, giacchè ci metteva provvidamente in guardia contro quella confusione, nella quale siamo entrambi caduti, della *cavillazione dialettica* con la *cavillazione rettorica*!

Ma il Menendez y Pelayo ha un' attenuante, che io non ho. Egli è stato traviato dal fatto che in Ispagna in quel tempo esistevano due correnti di degenerazione estetica: il *concettismo* e il *culteranismo*: Ledesma e Quevedo da una parte, Gongora dall' altra. Distinguerle nettamente in pratica non è sempre possibile 1). Ma si può affermare, all'ingrosso, che il concettismo consisteva principalmente nell' uso vizioso delle allegorie, invenzioni e metafore, e il gongorismo nella lingua, nelle parole strane e nei latinismi; ossia si aggiravano in due regioni contigue della *forma*. In Italia in quel tempo non si ebbe se non la prima degenerazione: non il cultismo linguistico nè il *preziosismo* francese. Il nostro *secentismo*

---

1) Il GRACIAN nella sua *Agudeza* usa indifferentemente gli epiteti di *culto* e *conceptuoso*, chiamando ad esempio il Marino ora *el culto Marino* (disc. V), ora *el conceptuoso Marino* (disc. X).

si sarebbe dovuto chiamare *concettismo*, se la denominazione *secentismo*, tratta da una metafora cronologica, non fosse prevalsa 1). Il Menendez y Pelayo è stato perciò condotto, dalla considerazione del concettismo e del culteranismo, a porre la distinzione tra un vizio del contenuto ed un vizio della forma. Dopo ciò che abbiamo detto, è chiaro che noi dobbiamo considerare, e l'uno e l'altro, come casi speciali del *vizio della forma*. È vero che il concettista Quevedo scrisse contro il culterano Gongora; ma erano baruffe di famiglia! 2).

IV.

Io non ho avuto in animo, in queste pagine, di studiar da tutti i lati i trattatisti del seicento, che ho menzionato, ma soltanto di esaminare come essi si condussero di fronte ad una questione, ch'è di capitale importanza per la scienza estetica. In altro luogo, studierò le altre loro teorie e le vedute originali, ch'essi talora presentano. Nel Pellegrini, è l'elaborata distinzione tra *intelletto* ed *ingegno* (genialità artistica), una teoria del comico, ed un rinnovato tentativo di creare un'arte dell'ingegno, che entra nella

---

1) Sulla parola *concetto* e i suoi usi in senso grave ed in senso dispregiativo, vedi ORSI, *Considerazioni*, I. 44-5. *Concetti all'italiana* è frase usuale dei critici francesi del tempo; e si usa ancora da noi il diminutivo *concettini*. La parola *secentismo* è, credo, del nostro secolo; e non è chiara, ed ha l'inconveniente di riferire ad un secolo solo un vizio che appare in tante epoche e letterature diverse. Quindi le curiose ed inevitabili dissonanze di alcune frasi, come: *il secentismo nella poesia cortigiana del secolo XV* (titolo del noto lavoro D'Ancona), il *secentismo nel periodo delle origini*, ecc.

2) Il MENENDEZ Y PELAYO sostiene che l'opera del Gracian « non è in niun modo una rettorica *culterana*, ma *è precisamente il contrario*: è una rettorica concettista »; « è il codice dell'intellettualismo estetico » (l. c., p. 536). Pur convenendo all'ingrosso in questa osservazione (ma molto all'ingrosso, giacchè il Gracian era, in fine, anch'egli un ammiratore del Gongora), non possiamo ammettere che l'una rettorica sia *il contrario* dell'altra: sono piuttosto due gemelle. Ciò è visto bene dal MÉRIMÉE, *Essai sur Quevedo*, Parigi, 1886, c. V, p. 298 e sgg.; e dal GAUDEAU, *Essai sur Fray Gerundio et le P. de Isla*, Parigi, 1890, pp. 192-3.

schiera delle lulliane arti del pensiero e della memoria 1). Il Gracian passa per l'inventore del concetto di *gusto*: il che merita un'approfondita indagine 2). Il Tesauro ha anch'egli una teoria del comico, un'importante estensione delle teorie retoriche a quelle delle arti figurative 3), il tentativo di un parallelo tra le forme

---

1) *I fonti dell' ingegno ridotti ad arte*, et all' Illustrissimo Senato di Bologna dedicati da MATTEO PELLEGRINI Bolognese, della Sacra Teologia, e dell' una, e l' altra legge Dottore, e nel publico patrio studio di Filosofia naturale Professore ordinario, In Bologna, MDCL, per Carlo Zenero. La pref. ha la data del 7 aprile 1650. Consiste in un manuale o metodo pratico per aiuto all' ingegno, ch'egli compose a richiesta di un cavalier genovese, che ne trasse molto giovamento, come accadde anche ad altri ai quali l'autore lo comunicò manoscritto. Non già che l'ingegno possa prodursi artificialmente « L' ingegno—scrive nella prefazione—non vuole pastoie. Egli è sostanziato di spiriti agilissimi, mobilissimi, e però sempre guizzanti, svolazzanti e scintillanti. Non è egli però da lasciarsi, per così dire, condurre a mano. I Fonti, gli Eccitanti, prima gli hanno da servire per non rimanere mai in penuria; poi per havere pronte le mire maestre, e per poter fondare la sua fabrica su angoli e prospettive convenevoli..... Altrimenti la sua naturale agilità non vuole nè carcere nè legame, e si potrebbe temer del caso dell' usignuolo, che, posto in gabbia, miseramente ammutolisce ». Nel libro si accenna alla storia di quest'arte nell'antichità, a cominciar dai sofisti che la insegnarono, ma non ne lasciarono monumenti. Divide in dodici i fonti dell'ingegno; ma gli fa onore il concepire questa divisione come semplicemente *comoda* o pratica, da non sottilizzarvi sopra, giacchè « questa fatica non è fatta per disputare ma per operare ». Non ho potuto vedere sinora un ragionamento del Pellegrini su due versi del Casa: *Perchè si ami il bello*, ch' è pubbl. tra i Ragionamenti degli Accademici della Notte, Bologna, 1625: della quale accademia egli era stato fondatore l' anno prima, cfr. QUADRIO, *Storia e ragione*, I, 57. Il Pellegrini prometteva alla fine del trattato delle *Acutezze* (1639), e riprometteva nelle pref. ai *Fonti* (1650), un trattato: *Delle moderne corruttele dell' eloquenza*, che non fu mai pubblicato.

2) Tale paternità è asserita dal BORINSKI, *B. G.*, cap. IV, e messa in dubbio dal FARINELLI, recens. cit., pp. 47-8.

3) Dice *importante* e *pellegrina* l' osservazione, che gli stessi nomi che si applicano alle argutezze verbali « si possono applicare agli *obietti dipinti* o *sculti* et alle *attioni* significanti alcun concetto arguto, le quali chiamar si possono *attioni et obietti figurati, metaforici et arguti* ». Accanto dunque all'*Acutezza verbale e lapidaria*, il Tesauro esamina quella che chiama *simbolica*, ossia *figurativa*, per via di se-

logiche e le forme rettoriche 1); ch'è poi il cavallo di battaglia del Baumgarten, voluto creatore dell'estetica moderna. Lo Sforza Pallavicino combatte con profonde ragioni filosofiche l'erronea teoria, che materia della poesia sia il *verisimile* 2). Il Muratori ha, tra l'altro, una notevole dottrina della *cognizione fantastica* 3). L'influenza degli estetici italiani del seicento e del primo settecento sulla formazione dell'estetica moderna fu rilevante, e non è stata finora studiata se non poco e superficialmente.

Per concludere sulla dottrina della metafora, voglio notare un curioso caso di reviviscenza delle teorie secentistiche in tempi recenti. Si era nel 1857, e un letterato meridionale, ricco di dottrina

---

gni e di figure, distinguendo *statue*, *protrati*, *istorie*, *battaglie*, *posquinate*, *imprese*, *geroglifici*, *tessere*, *emblemi*, *trofei*, *insegne*, *scettri*, e finanche sensibili animati come *pantomime*, *rappresentazioni sceniche*, *mascherate* e *balli*. Nel cap. 2.° tratta delle *cagioni strumentali*, ossia dei varii mezzi sensibili coi quali può esplicarsi ciò ch'egli chiama *imagine inteiore* o *arguzia archetipa*. Distingue i mezzi o segni in *parlanti*, *mutoli* e *composti* o misti. Discorre così delle arguzie vocali, delle arguzie scritte, di quelle di cenni, di corpi figurati, delle scolpite, dei personaggi e delle azioni figurate, e delle forme miste. Il libro del Tesauro contiene anche un trattato dei *concetti predicabili*, che ho studiato altrove (vedi art. cit.: *I predicatori italiani del seicento e il gusto spagnuolo*); un *indice categorico* o arte del produrre arguzie; e una serie di curiosissime ricerche sulle cagioni efficienti delle argutezze, tenendo egli che le *argutezze* si facciano non solo degli uomini, ma da *Dio* e dagli *Angeli*, dalla *natura* e dagli *animali*. Il che apriva la via allo studio del cosiddetto *bello di natura*.

1) Su questo punto assai importante credo che mal si apponga l' Orsi quando (*Consider.*, I, 53-4) obietta al Tesauro che non solo il concetto o ragionamento rettorico, ma ogni pensiero ingegnoso riposa sulla terza operazione ed ha bisogno del *mezzo termine*; o che ogni metafora si può metter sotto forma di un sillogismo, sebbene sofistico. Ma l' Orsi non faceva in tal caso se non accodare alle forme rettoriche un *sofisma logico*. Sostenere che le forme rettoriche si riducano tutte all' analogo del ragionamento sarebbe lo stesso che voler sostenere che in logica tutte le forme si riducano a un ragionamento, o esplicito o implicito.

2) Nel trattato del *Bene*. Vedi la risposta del Muratori, in *Perfetta Poesia*, I, Cap. IX.

3) *Perf. Poesia*, I, cap. XIV e segg.

e d'ingegno, il calabrese Vincenzo Padula 1), scriveva l'*Introduzione* ad un suo *Trattato di Estetica* 2). In quel tempo già si era svolta a Napoli l'attività critica di Francesco de Sanctis, distruttrice della vecchia rettorica, dalle cui scuole anche il De Sanctis era uscito. Ma il Padula, per quel reciproco ignorarci ch'è così caratteristico dell'Italia e specie dell'Italia meridionale, sembra non aver avuto alcuna notizia di quel movimento rinnovatore. Egli si accingeva a costruire la sua estetica con molto acume naturale e con la conoscenza dei teorici greci e latini e dei vecchi scrittori italiani. Riaffermava dunque la differenza tra *poesia* e *prosa*, tra parlar *nudo* e parlare *rettorico*, ed accettava come una conquista permanente della scienza la dottrina aristotelica dei tropi e delle figure. Or bene, il Padula, dopo secoli d'oblio, rivolgeva lo sguardo ad Emmanuele Tesauro, e riconosceva in lui un'anima gemella. « Seguì — egli scrive nello schizzo di storia dell'estetica, che forma il cap. 2° della sua *Introduzione* — seguì il secolo del Marino, e giusto a questo grande corruttore delle donne e delle Muse dobbiamo l'occasione che partorì il più dotto ed assennato libro, di cui anche attualmente in fatto di dottrine estetiche possa gloriarsi l'Italia. Ammiratore del poeta napoletano, quando le audacissime novità di costui facevano rinascere più accanite le lotte surte pochi lustri innanzi all'apparire del *Goffredo*, Emmanuele Tesauro esaminò l'arte dello scrivere, per difendere il suo amico 3); e, fermo sul gran principio che la metafora conferisce bellezza al pensiero, ne discorse largamente tutte le proprietà. Superò Aristotele e tutti i retori precedenti, svolse con molta sottigliezza la *forma lirica del pensiero*, accennò il primo la *forma drammatica*; e se fosse stato più di quello che i tempi permettevano, versato negli studii psicologici, ci avrebbe dato la vera teoria dell'eloquenza, alla quale nessuno al par di lui comprese quanto fossero estranei gli argomenti

---

1) Vedi ciò che ho scritto di lui nelle mie note al vol. del De Sanctis, *La letteratura italiana nel secolo XIX*, pp. 208-217.

2) Fu pubblicata nel 1861 e ristampata nel volume *Prose giornalistiche*, Napoli, 1878, pp. 301-354.

3) Qui il Padula sembra confondere *Emmanuele* con *Ludovico* Tesauro, protagonista questi della prima arrabbiata polemica che si svolse intorno al Marino.

della Logica. Ma del Tesauro, costretto ad esulare da quella vigliacca persecuzione onde il nostro paese ha sempre rimeritato gli uomini pensanti 1), l'opera rimase obliata tra noi, finanche in Piemonte sua patria; e solo gli stranieri se ne giovarono; e tra la tanta luce che sfolgorava in Francia, Marmontel non sdegnava di citarlo ».

Così, al disopra di due secoli, si davano la mano l'arguto scrittore piemontese del secolo decimosettimo e il non meno arguto calabrese del decimonono, suo degno successore, anche nel calore e nello splendore dello stile con cui trattò di materia estetica.

---

1) Non so donde il Padula attingesse questa notizia, dell'essere stato il Tesauro perseguitato e costretto ad esulare. Il VALLAURI, l. c., dice solo che il Tesauro, entrato a venti anni nella compagnia di Gesù, ne uscì a quaranta per malumori sorti tra lui e il suo confratello Padre Monod.

DELLO STESSO AUTORE:

1. *Primi contatti fra Spagna e Italia*, memoria letta all'Accademia Pontaniana, Napoli, 1893.
2. *La corte spagnuola di Alfonso d' Aragona a Napoli*, memoria letta ivi, Napoli, 1894.
3. *Il trattato* De educatione *di Antonio Galateo*, estr. dal *Giorn. stor. della lett. ital.*, 1894, vol. XXIII.
4. *Versi spagnuoli in lode di Lucrezia Borgia e delle sue damigelle*, Napoli, 1894.
5. *Di un antico romanzo spagnuolo relativo alla storia di Napoli*, « *La Cuestion de Amor* », Napoli, 1894.
6. *La Corte delle Tristi Regine* (dal *Cancionero general*), Napoli, 1894.
7. *Di un poema spagnuolo relativo alle imprese del gran Capitano nel Regno di Napoli*, « *La Historia Parthenopea* » *di Alfonso Hernandez*, Napoli, 1894.
8. *Intorno al soggiorno di Garcilasso de la Vega in Italia*, Napoli, 1894.
9. *Di alcuni versi italiani di autori spagnuoli*, Napoli, 1894.
10. *Memorie degli spagnuoli nella città di Napoli*, con Appendice sugli *Artisti spagnuoli che lavorarono in Napoli*, (nella *Napoli nobiliss.*, a. III-IV, 1894-5).
11. *L'avversario spagnuolo di Antonio Galateo* (in *Rassegna Pugliese*, a. 1895).
12. *La lingua spagnuola in Italia*, appunti, con un'appendice di A. Farinelli, Roma, E. Loescher, 1895.
13. *Ricerche ispano-italiane*. I. — *Appunti sulla letteratura spagnuola in Italia alla fine del secolo XV e nella prima metà del XVI*, memoria letta all'Accademia Pontaniana, Napoli, 1898.
14. *Ricerche ispano-italiane*. II. — *1. La città della Galanteria*. — *2. Il peccadiglio di Spagna*. — *3. Gli Spagnuoli descritti dagli Italiani*. — *4. — Lo Spagnuolo nelle commedie italiane*. — *5. Il tipo del Capitano in commedia e gli Spagnuoli in Italia*. — *6. Il tipo del Capitano spagnuolo*, Noterelle, ivi, Napoli, 1898.
15. *Due illustrazioni al* « Viaje del Parnaso » *del Cervantes*. I. *Il Caporali, il Cervantes e Giulio Cesare Cortese*. II. *Il viaggio ideale del Cervantes a Napoli nel 1612* (nella « Miscellanea in onore di D. Marcelino Menendez y Pelayo »), Madrid, 1898.
16. *I predicatori italiani del Seicento e il gusto spagnuolo* (estr. dalla *Flegrea*), Napoli, 1899.
17. *I trattatisti italiani del concettismo e Baltasar Gracian*, Napoli, 1899.

IN PREPARAZIONE:

18. *La lirica spagnuola in Italia nella prima metà del secolo XVII.*